

アジア絣文化圏の形成と琉球・沖縄絣の文化的境位 ：「絣の起源・伝播・受容・熟成」論的検討のための の序章

著者	安江 孝司
雑誌名	沖縄文化研究
巻	31
ページ	449-490
発行年	2004-08-10
URL	http://hdl.handle.net/10114/00015968

アジア絣文化圏の形成と琉球・沖縄絣の文化的境位

——「絣の起源・伝播・受容・熟成」論的検討のための序章——

安江 孝司

はじめに —— かたちてふものあるかなきかすりかな

沖縄が誇る伝統染織（紅型、花織、みんさあー、絣など）を称讃しないものはいない。なかでもその絣に注目して、かつて「民芸」すなわち「民衆芸術」の提唱者である柳宗悦は、「沖縄の絣は《絣のなかの王妃》」だと語った。そのように、琉球・沖縄の絣——国際用語はikat（イカット）——は染織史上の一大傑作である。

しかし、沖縄（の諸行）は総じて「チャンプルー（混成）」だと云われるように、琉球・沖縄絣もまた、その技芸の構成的要素と民俗精神史的文脈に沖縄「発祥」あるいは「起源的固有性」といったものをまったく欠く。にもかかわらず、その達成は、琉球・沖縄絣（イーチリー）として未曾有の独自性を培ってきて、世界に冠たる染織芸術文化史上における位置と意義をもって君臨する。まことにそれは、柳が宣したとおり、「絣の中の絣（Primus Inter Pares）」というに相应しく、染織文化史上の快事だと云って、けっして過言ではない。そして、琉球・沖縄絣に注目してきた人たちが少なくないのは、そのために他ならない。けれども、そういう人たちの片言節句や鑑賞談議のた

ぐいは別段にしても、多少とも技芸の文化史的論点に触れる専門家（染織家や染織史家）とそのレイパブリックにしても、個々の意味ないし意義づけの論点に得心できるところがあっても、その評論の多くは個別に偏じて印象論の域を出ず、世界の文化史のなかに染織を、染織史のなかに絣を、そして絣の史的発展のなかに琉球・沖縄絣を、と位置づけ意義づけるといふ普遍的パースペクティヴをもつての考究に欠けてきたと云わざるをない。このことが、本課題に取り組む私の研究動機である。

さりとて、この思いは、文字どおり「言うは易く行ないは難し」であって、容易に達成されることでもない。本研究においても、多くのことを問題提起し論及しつつも、なお他日を期さなければならぬことのほうがむしろ多く残る。その不首尾にかかわる「補完」と、本研究のために沖縄（本島、宮古、石垣、竹富、黒島、与那国）、奄美（大島本島、加計呂間、喜界）、台湾、韓国（済州島）、インドネシア（バリ、スラヴェシユ、ロンボク、スンバワ、スンバ）に赴き実施した調査モノグラフの記述は、また別の機会を期したいと思う。

（一） 染織文化史と絣への問題関心

織物は、人間の生活にはなくてはならぬもののひとつである。だからして、「織りの組織を研究し、文様や染織を検討するとき、そこに製出した民族と時代はもちろん、宗教や風俗、富の程度から文化交流の印跡をもうかがうことができる、あるいは、織りと染めの素材から、その地方の風土さえ想像することができる」——このような思念と観点をもってする学問分野が「染織文化史」あるいは「織物文化史」である。

この分野の学問的自覚と分野形成にあたっては、明治生まれの二人の碩学、明石国助（一八八七年～一九五九年／染人と号した）と上村六郎（一八九三年～一九九一年）の問題提起と研鑽にまで遡るものと思われる。というのも、それは、いずれもかなり後年になってからの言辞ではあるが、明石が「染織史は、私が提称した専門的な史的分野で

ある」といい、上村が「染色の技術も技術史も、染色と人間の生活との関係というような、いわば文化史的な問題、つまり、染色文化史というべきものを明らかにした方がよい。染色文化史というような学問分野は、従来、世界のどこの国にもなかった新しいもので、私が自分の研究に対して必要上はじめて考え出した名称である」と語った——その想いを、彼らが抱いたときをもってはじまった、とみなしうるように思われるからである。

こうして明石は「染織史」を、上村は「染色文化史」を構築、展開していくことになるが、そうした構想を二人が抱いた所以（学問的境地）について簡単に言及しておく、明石のばあい、「染織史は、従来、風俗史の一隅に偏在虐待せられたものであるが、私は自分の専門からも又興味からも、染色は時代の文化と常に深い交渉を有し、文様、科学、風俗、芸術と雁行して、民衆に直接呼び掛けるものであるからして、これを体系づける必要を感じたからである」という。そして、彼自身は、「未だ嘗て世上に公にせられていない我國の染織史の先駆者ともなり、露払いともなり、又、犠牲ともなって、向後この道の篤学者の為に他山の石とならばそれで足れりとする」ものであった。

一方、上村においては、彼の回顧談によると、明治期日本の「文化史学」の巨頭で、いわゆる「京都学派」の祖の一人・内藤虎次郎（号「湖南」一八六九年—一九三四年）との運命的な出会いによってであったといわれる。その間の事情を簡述しておけば、学生時代の上村は、京都高等工芸学校で「染色学のイロハ」を学んだあと、京都帝国大学（現京都大学）へと進み、工学部に籍をおき、化学（染料・染色学）を専攻していたものであったが、その専攻を越えて教えを乞われた師が、かの湖南であった。そして、湖南に、彼が卒業論文にかかわる相談を持ち込んだ際、内藤湖南は「染色を単なる技術や技術史の問題としてだけではなくして、文化史としても捉える必要がある」といわれた、という。かくして、上村の染色文化史研究が開始され、のちにそれが、「染め」だけではなくて「織り」をも対象とする「染織文化史」となっていくのであった。

明石は早くに故人（一九五九年没）となるも、上村は、九七歳の長寿をもって二〇世紀末まで生き、終生矍鑠とし

て研究三昧の日々だった由。ただに感服するのみだが、してみると、上村の研究歴は、彼の内藤湖南との出会いが二〇歳前後であったとして、実に五分の四世紀にも達し、その業績、つまり「上村染織文化史の世界」は、古今東西の染織事実に通暁した広汎な「この分野の宝だ」（山田宗睦）とされる。

他方、こうした明石や上村の研究活動とは別に、一九一八（大正七）年に創立された「啓明会」の仕事の一環として、「沖繩文化の組織的研究」が開始されたところで、鎌倉芳太郎（文化史家／一八九三年～一九六三年）、芹澤圭介（染色工芸家／一八九五年～一九八四年）、外村吉之助（染色家／一九〇六年～一九九三年）、伊東忠太（建築史家／一八六七年～一九五四年）、東恩納寛惇（歴史家／一八九三年～一九六三年）らの手により、はじめて本格的な「琉球染色品の収集・研究」がなされてくる。ちなみに、その成果のひとつとして、一九二八（昭和三）年に催された「展示報告会」において、伊東忠太の『報告』（演題：東洋芸術の系統）中の「琉球部」で伊東は、次のように解説していたものであった。

「琉球部は染色を主体とする。（それは古代インド芸術に連なるもので）インド芸術というものは、元来がペルシャ系の伝来でありますから、当然ペルシャ趣味が濃厚であります。或は〔参考陳列品にみられる〕インドの織物を御覧になってみればインドではない、ペルシャであろうと仰る方があるかも知れぬ位であります。それが琉球と関係があるのであって、琉球の方の参考史料に出て居ります。

それからシャムの染工が二点あります。これも琉球染色の参考となるのであります。シャムは申すまでもなくインド系です。併しながらシャムは又シャム特有の妙な癖があります。而して又一方には支那の感化も可なり多いのであります。それからジャヴァ、これはインド系の飛火でありますから、これも殆どインドと同じやうな性質であります。が、無論地方的特色はあるのであり、支那気分も大いに漂って居り、シャムの色彩も濃厚であります。

琉球は貧弱な境土でありますから物資に乏しい。その物資を得る為に遥々と安南、ボルネオ、ジャヴァ、マラッカ、

更に遠くビルマ辺りまで出稼しまして、其処から珍しい物資を仕入れて支那に献上したり、琉球と支那の関係は勿論更に親密であります。

支那系の芸術は東洋において斬然一種の特色を発揮するものでありまして、元来黄河・揚子江の流域に発達したもので、それが東漸したものが朝鮮に入り、又日本にも入り、更に又琉球にも入った」と。

このような認識は、インドよりさらに西方に琉球染色の源を求め、それが南海路（今日にいう「海のシルクロード」にあたり、のちに述べるが、われわれのいう勝義での「緋の道」イカットロード）である）を東進し、マラッカあたりで南蛮貿易に従事していた琉球船に出会ったという文化経路観であって、明治・大正時代の識者の見解を集約したものと考えてもよいパースペクティブである。その伊東忠太（当時・早稲田大学教授）を師にもち、その見方を受け継いで、昭和前期（戦前期から戦後初期）に、「琉球・沖縄の緋（イチチリー）」に注目し、その起源を探究するかたわら、その「伝播と熟成（土着化）」の研究に手を染めた先駆者がた。畢生の大著『沖縄織物の研究』を遺す田中俊雄（一九一九年～一九五三年）である。田中は、不幸にも、不慮の事故に遭い、三四歳の若さで急逝するが、その研究はこの分野の金字塔にして、その才能を惜しまれたものであり、後続の徒は、いまでも彼の研究（「田中説」と称される）を踏まえないければならないとされる。それゆえ、われわれもその伝に従おう。

それにしても、「田中の沖縄織物研究」には、彼の生い立ちやキャリアを知るとき、ある必然というか何か不思議な因縁を感じさせるところがある。それで二、三、そのことに触れおき、彼の金字塔的研究に敬意を表しておきたい。

田中は、沖縄県の第二代県令上杉茂憲と同じく、山形県米沢の出身であるが、米沢というところは、大和（日本本土）における「琉球織物」の伝播北限の地で、俗に「米琉^{よねりゅう}」と呼ばれる「米沢琉球織物」の産地でもあった。この北限の事由と、いまではもう過去形で呼ばねばなくなっている事態については、われわれとしても別稿を期したい。

と知っているが、それはともかく、田中は、その「米琉」を産した当地の由緒ある織元の子として生まれ、育ったものであった。後年、彼が、琉球・沖縄織物に取り組むバイオフィカルな素地が、この出自からして運命的に敷かれていたものとも解しうるが、しかし、そのことが彼の生涯の主題となっていくにあたっては、青年期に早稲田大学において、同郷の「文化学」の先覚者で、琉球・沖縄文化（とくに民家と装飾）にも目を注いでいた伊東忠太の薫陶を受けたことにはじまり、また、いわゆる「民芸（運動）」の宗祖・柳宗悦や、他に鎌倉芳太郎、芹澤圭介らにも私淑し、「琉球・沖縄の土俗・人文」への眼を啓かされたことに基づくといわれる。こうして彼は、「絣（イーチリー）」に、師であった伊東忠太（ら）が捉えていたパースペクティヴをもって取り組んだものであった。

（二）絣の発生・起源をめぐる視点

田中俊雄の発見にかかわることで基本的に重要な点は、絣の発祥ないし起源を古代インドに見定め、その伝播・熟成（土着化）の経路を「絣の道（イカットロード）」として説いたことと、その「絣の道」上、文化史的にみて、琉球・沖縄絣の占める独特の位置と意義を問題提起したことであった。そして、その後の「文化問題としての絣」にかかわる研究ゲシュタルトの基本は、田中の先駆的な問題提起とその研究成果に添って構想・構築されてきた、といっても過言ではないのである。

もちろん、それゆえに、田中の研究内容が、その後、ある面では修正され、あるいはその外枠を前提に、新たな論点が変更に加味され、かくて豊富・精緻化の足跡をもって今日に至っているということも、急いで指摘しておかなければならない。すなわち、絣の起源を、少なくともそのひとつを古代インドに遡らせて認めるという点では誰もが一致しているものの、その時代確定、およびインドといっても広大な大陸社会のどの辺りの地方にその起源を求めるかといった点での実証や考証の仕方が随分と異なってきたりし、琉球・沖縄絣を「伝播と熟成（土着化）」の一拠

点と見る視点からの「緋の道（イカットロード）」が、田中が提起したインド大陸を南下したあとは、南方（東南アジア島嶼や中国華南地方）を経て琉球・沖縄に入ったのちに大和（日本）へと延びるルートのみならず、インド↓南中国↓琉球・沖縄↓大和（日本）、インド↓北中国↓朝鮮半島↓大和（日本）↓琉球・沖縄といった諸ルートに乗ってきた非常に複雑な経路から成るものであるといった修正や変更が、研究者たちの各々独自の価値関心に導かれた諸研究によって、補填・拡充されてきているわけである。

ここでは、そうしたことのすべてにわたる詳述は断念しなければならないが、田中は、インドの（ボンベイの東北方、デカン高原の西北端に位置するマハーラーシュトラ州アウランガーバードの東北方一〇一キロの地点、ファルダブルの村から六キロ半ばかり行ったところにある）アジャンター石窟遺跡のⅠ、Ⅱ号墳にみられる壁画のなかに、緋模様の布を纏った女性の絵姿をみとめ、現物は存在しないが、それが世界最古の「緋の事実」を立証するものだとして定していた。そのことにかかわることで云えば、その後今日に及ぶと、この「事実」が覆ってくる一方、田中においても、緋の起源にかかわる年代確定を考証することなく急逝してしまったのであった。

しかしながら、その後、アジャンター石窟遺跡のⅠ、Ⅱ号墳の壁画にみられる絵模様が「カニアリ」とよばれる「矢（羽）緋」風模様であるところから、のちに言及するように、それは西暦七〜八世紀以降の、アラブの侵攻後イスラム化の洗礼を受けてからのものであると推定される一方、アジャンター石窟遺跡自体は紀元前二〜一世紀のものであることが、放射性炭素年代測定法（いわゆる「炭素一四法」）により考古学的に確定されたこともあいまって、インドにおける緋の起源が遅くとも紀元前二世紀以前に遡ることを前提に、結局、緋発祥の年代を確定することはできないまでも、論者による多様な考証的言説が投げ交わされてきた。ちなみに、もっとも古い年代説を説く岡村吉右衛門の考証説をあげておくと、それは「紀元前三世紀以来、アーリア人種がインダス河流域に移住した以後の文明のなかか、インダス河中流ラジャスタン州から東西南北に伝播していったことは技術的に考えられる」とするものであ

る。

また、田中の見解では、緋の発生と再生産を可能とするようになるその起源を、いずれにしても古代インドに同定するという理解を示していたのに対して、その後の研究者たちの多くは、結果における「緋インド起源説」（田中説）を一応踏襲しつつも、緋の場合、その本質からして、発生と、既述のような意味での起源を区別してとらえておく必要があるという。これが、もうひとつの重要な論点である。

少し説明しておく、緋とは、先述のとおり、染めと織りの技法にかかわるひとつの染織文化であるとみて、これを示す国際用語として、今日、マレー語の「イカット（ikat）」が定着しているが、そのゆえんは、イカットの原義が「括る／結ぶ」ことを意味する一方、染織のばあい、その作業が施された元糸部分が、技法が技術として完全に客観化された段階に到らない限り、その分常に、常ならざる形態での防染漏れが生じるところに浮び上ってくる、いわば「期待されざる色柄模様」を緋の原態とみなすことに基づいているからである。したがって、日本においても、それが「かすれた模様」であるところから「緋^{かすり}」と称するようになったと、識者たちによって考証されてきた。

この事実を前提にしてみると、緋は、人が住みつき、およそ防染技法を発見したところではどこにでも、自然発生的にみられてきたものではないかと考えられもする。なぜなら、染織研究家たちが指摘していることだが、「緋の技術のヒントは、偶然の染めむらなどによるものと考えられる。したがって、それは自然発生的に各地におこったと考えられないこともない」（北村哲郎）からであるが、要するに「緋は、染むらのある糸を使って織物を織れば、自然にそれができる」（上村六郎）わけであり、そうした「プリミティヴなかすりというものは世界のいろいろのところ、独立に、自然発生的に出来た」（西村兵部）からだ。そして、その限りで、その目論みは間違っていないといえよう。しかしながら、その後に続く緋の発展、つまりはもう少し進んだ、ある程度複雑な文様をもった緋、すなわち、ある一定の技法を前提とする自覚的で意識的な活動としての染織（技法）ということになると、それはすぐれて

歴史的に限定された民俗的事実においてしか立ち現われてこなかったのである。

この意味での「緋の発生」に関しては、通常、タブ（樹皮布）にみる経糸に色料を捺りつける技の出現に基づくとする説と、「染斑の翻展」（柳悦孝）したものともみなす説が並存していて、前者を「退歩形」と呼び、後者を「発展形」として区別される。ただし、前者については異論が多く、私としては後者の見解を受け入れておくが、「染斑の翻展」というのは、要するに、糸染めの折に出る染斑（染色のにじみ）によって所期に企図されていた染色がくっきり得られなかったという意味での「染色の失敗もしくは挫折」が緋を生むきっかけになったとする考え方である。あるいは、「整経時、糸のもつれを防ぐため、経糸の何か所かを括っておかなければならず、その括りの染斑が緋になった」という理解である。

だが、いずれにしても、世界史の事実とは、この単なる染斑を造型意識に結びつけることで、遂に緋を生成せしめることに成功したところと、その意識を素通りさせてしまって、緋の自覚的営為をもたらさなかったところとに鋭く分かたれてしまったことを告げる。しかも、その発祥は、既述のように、八世紀から三世紀またはそれ以前とする時代幅をもってその像を結ぶ（八世紀説は実証されるも、三世紀あるいはそれ以前説になると考証的に推定されるにすぎない）古代インドと、最近の研究によって主張され出している南米の消失文明（したがって実証はできず、考証にたよるほかない）インカとかアステカに遡るとされるグアテマラ（ここではいまでも、インド源流のものとはまた異なるが、東南アジア系に近いとみられる緋が織り継がれている）を描いては、ほかにはみられなかったのである。

後者の民俗事実への関心自体は、ややふざけていえば「いまかぎりなくトレンディー」といった面をもっているとはいえ、いまのところ琉球・沖縄緋との繋がりがおよそ不可視なので、さしあたり私の射程からは外しておくこととする。

いずれにしても、そうした「失敗の模様」を、積極的に、一定の審美意識と造形意識とに結びつけて、客観的にレ

ギョラルな技法にまで高めることができるか否か。それはまた、まったく別のことがらに属するという見解が、その後の研究者たちにおける主流である。論より証拠、ちなみに、この問題にアプローチする場合の今日的な捉え方（問題意識と研究上の価値関心）を承知しておくために、やや長い引用になるが、「緋の道」にも関心を寄せる三人の染織研究者の指摘するところを左掲しておこう。

「ここで、二つの点について、しっかりと認識しておく必要がある。その一つは、そこで緋布が発見されたということと、そこで緋布が織られたということは、まったく意味がちがうという点である。織物は、小さくたためし、軽いので、持ち運びが便利である。そのうえ生活必需品であるし、富や地位の象徴でもあったから、貨幣が流通する以前、織物は布貨、布銭として万国に通用する貨幣でもあったのである。つまり、織物は金に換えるものとしてどこにでも運ばれていた。したがって、ある国で少数の緋布が布貨として支払われ、それが後世に発見されるということもありうるし、一時期緋が流行して数多く輸入されたが、流行が去ったあとには見捨てられた緋布が残されただけである、ということも考えられるのである。つまり、《緋の道》を考える場合、重要なことは、どこで緋が発見されたかということではなく、どこで緋が織られたかということである。そして、私の考える《緋の道》とは、運び込まれた緋布によって、土着の織物が刺激され、その技法をまなび、その土地で織り出され、その地域の生活文化の中にとりこまれたという地点をつなぐ道なのである。

もう一点は、緋の起源はインドであるというのが定説になってはいるが、インド以外の土地で、インドの影響をまったく受けずに緋が発生する可能性は十分にあるという点である。くわしく説明する余裕はないが、緋の糸染めの基本は括りによる防染法であるが、これは総状の糸を染めるときに往々にして起きる〈染めむら〉からの発想である。さらに、絞り染めは緋以前からあり、その防染法は、絞りは布を、緋は糸をというちがいだけなのである。つまり、絞りがあり、〈染めむら〉に美を感じる程度の文化がある先染め産地があれば、十分緋が発生する可能性

があると考えられるのである。そのうえ、インド起源説には、それを証明する資料がまったくない。当時のインドには歴史や資料を残す思想がなかったようである。つまり、インド説には物的証拠はなく、ただインドの古代伝統染織全般の水準の高さを前提として、絣の分布図と地図を重ね合わせ、さらに絣産地の歴史と現況から考えて、インドを中心として四方に伝播していった状況が推論され、支持されているということなのである。したがって、中央アメリカのメキシコ、グアテマラ、ルサルバドル、ホンジュラス、南アメリカのコロンビア、エクアドル、ペルー、ボリビア、チリ、アルゼンチンなどの主として太平洋沿岸地方に分布している絣の源流を、インドネシアに求めるのは無理があると私は考える。インカほどのすぐれた古代染織文化を持った民族なら、絣の技法を彼ら自身で開発したと考えるほうが自然である。もっとも、スペインの支配下になってから、同じスペイン領であったフィリピンなどから東南アジアの絣布が送りこまれたということはありうる。しかし、大陸発見以前の木綿の経絣がペルーの数カ所の墓地から発掘されているという事実があるのである」(織田秀雄)。

「どうも日本人は性急で、非常に発展をとげた『かすり』の起源を、なんとか東洋人のものとし、その起源をインドに求める傾向が強く、さらにわが国への『かすりの道』として海上のルートをあげているものが多い。すると、かすりは、インドから『海上の道』による伝播のみであったのであろうか。アルフレット・ビューラーの名著『かすり・ろうけち・しぼり』に依ると、その世界的分布が集大成されており、わが国の著作物でも、これをそのまま転載したり、業績を踏襲しているものがあるが、それからみると少なくとも世界的に広範囲にわたって分布していることが明らかとなり、単純にかすりの起源をひとつにまとめることは不可能ではなからうか。つまり、旧大陸から隔離されていた新大陸においても、インドネシアからの直接的な伝播か、あるいは独立してその発生が見られるのか、どうかについては、資料の検討とともに、伝播の問題についても考えておく必要がある」(角山幸洋)。

「インドネシアでは」男子は絣で民族服をつくりました。この絣をイカット(括弧という意)といいます。ジャ

ワ島では経絣が多いようですが、東へ行くほど精巧な経緯絣になり、藍染が多くなります。バリ島の一部から、ズンバワ島、フロレス、チモールなどの東のほうには、特有な動物文の絣が存在しています。一方、ジャワ島から西または北のほうへ、スマトラ、カリマンタン（旧ボルネオ）、スラヴェシ（旧セレベス）、ミンダナオの諸島にも、それぞれりっぱな経緯絣が存在しています。なかでもスマトラのバレンバンは、古くから中国と交易があり、紋織の技術が伝わりました。船文様を中心とする錦織が残っております。

最近になってメキシコの西海岸の島にも紺絣（藍染絣）があり、それから西へ、ハワイ諸島を含むポリネシア諸島、その西のメラネシア諸島、ミクロネシア諸島、インドネシア諸島へと、よく似た絣織の存在することがわかりました。これが東から西へと伝わったのか、それとも反対に、藍染の盛んであったインドから東へ伝わったのかは明らかではありませんが、最後に沖縄から九州の薩摩、久留米へと伝わり、日本国内を北上したことは明らかです。このルートを『絣の道』または『絣のネシアロード』といい、日本（ヤポネシア）もその一端に位置していることになります」（藤井守一）。

〔三〕 アジア染織文化圏と沖縄伝統染織の位置

（一） イカットロード

以上のような修正・変更、そして新たな構想論（仮説）を基本的に受け入れ、首肯する見方に立つことを前提にしても、絣の技法が、古代インドにおいて編み出されたことはけっして否定されない。このことは、古代インド人がひとつの驚くべき才能を発揮し、貴重な文化的価値を創造した偉大な存在であったという歴史的事実にいかなる負荷も減価も付与されるものではない。「染斑（織斑）を翻展」させることで、それを一定の技法にまで高めえた最初の偉大な精神的存在こそ古代インド人であったのだから。また、そうであれば、他のほとんどすべての民族がその模倣者

にすぎなかったことを物語ることにもなるからである。

だが、今日から振り返るとき、緋は、世界のあちこちに拡がって見られ、特有の分布状況を示すとともに、多彩な染織模様地図としても描くことができ、その相関を問題にしなければならないところであるが、ここでは、アジアにおける産地形成史に目を向けることに止める。

アジアの染織は、大別して、次の二系統のルート（道）に乗って伝播・熟成（土着化）を果たし、発展を遂げた所産である。それは、インドのラジャスタン州辺りを源流地として、東西南北に延びるかたちの「大陸道」と、インド大陸を南下したあとは海を渡る「海上の道」とか「海道」と呼び慣わされているところの二ルートである。前者についていえば、今から一〇〇年ほど前に、ドイツの高名な地理学者F・F・フォン・リヒトホーフェン（一八三三—一九〇五）が、中国と西トルキスタンおよびインド西北部との絹貿易をとり結んだ中央アジア経由の大陸道を「Seiden Strassen（絹の道）」と命名したところから、通常、その英訳名をもってする「Silk Road（シルクロード）」と呼ぶことに倣い、後者を「海のシルクロード」と呼称されることもあるが、どちらも「緋の道」として見る場合、後述のように、ユーラシア大陸の東西に延びる陸路上にはなぜか独自の緋文化の発展があまり見られないゆえ（若干の説明はつくのであるが）、ここでは「シルクロード」が国際用語であるように、「緋の道」の国際用語をもってして、後者のルートを勝義の「Ikat Road（イカットロード〔緋の道〕）」と呼び、前・後者を併せたすべてのルートを広義の「イカットロード」と呼んでおきたい。

もっとも、これまでの研究状況からして、ここにいう「イカットロード」は、いまだひとつの仮説にすぎない。また、インドのラジャスタン州辺りを源流とする緋は、ながいあいだその縁辺地域を除くと、その伝播・拡張がみられなかったという史実をもち、その時期はおよそ紀元前三世紀あるいはそれ以前から西暦七〜八世紀初頭までと推定される。まことにながい「伝播の空白期」であるけれども、そのことにも関心を寄せなければならない。というのも、

インド源産の紺の技法が伝播したのち、アジア諸地域においてはそれぞれ微妙に、また鋭く異なる文化基盤を培ってきたところであるからして、その資質と価値や意義を開花させ、熟成（土着化）させてきた紺の特質を把握し論ずる際には、伝播以前の土着の文化的な資質や価値意識やその意義との関連において考察しなければならないからである。

染織財は腐蝕し、風化のなかで消失する運命をかこつ。それゆえ、陶磁器のように土中に残存する可能性が皆無に近い。また、発掘により、古代王侯貴族の墳墓のなかに認められる埋蔵の副葬品にしても、原形を留めて出土するものがほとんど見られない。したがって、実証的確言ができない世界のことであるけれども、私見では、染斑や織斑のすべての染織品が失敗作として捨て去られてしまったのではないと思われる。なぜなら、偶然の所産ながら、そうした失敗の染織模様のうち土着の美意識にかなったものであれば、技芸が客観的な技法に翻展し得ていないのであるから、その再生産が不可能だとしても、後世に技法がもたらされてからの独自の熟成（土着化）過程のなかに、それが創発的なかたちで生かされることになったであろう図柄模様として、決定的に重要な要素となりえたのではないかと考えるからである。

（二）アジア染織文化圏

概ね以上のごときことを前提として、少し先にすすもう。

まず、さしあたり素材に、人間の生活文化を「衣・食・住」とに分ける習わしに従うまでもなく、人間にあっては、「住や食」よりも「衣生活の優先」がうかがわれる。衣は人間の身体を包むものとして、あるいは皮膚の欠かせぬ補助物として不可欠のものであるからだが、むしろ次のような理解が大事であろう。

「ニューギニア奥地の人たちをみても、物理的な身体の保護（包む）以前の、僅かな繊維束を首や手首に巻いたただけでも、精神的な守護性（装う）を併せ持つことを知らせるし、時や場所を示すほか、現在、薄れてはいるが氏族

(父系・母系)など、人格的継承の徴となり、男女・幼老の識別もする。このように衣服やその素材に対する観念は輻輳していて、幾重もの段階構造がある。衣服(繊維品)は肉体を外傷や寒暑・乾湿から護るだけのものでなく、人間の意志や希望を加え、気象の変化への適応や、晴の座の目的によって随時形を変え、取り替えの利く第二の皮膚でもある。しかも、社会集団の識別という目的の装飾には、私たちより前時代的な、着た切り雀の生活を送るとされる少数民族で、より顕著な発達が見て取れる。

周知のように、極く近年興った化学工業による合成繊維を得るまでには、幾度かの技術的変遷を経はしても、長い年月、天然の有機物に頼ってきたのである」(岡村吉右衛門)。

ともあれ、どのような解釈をするにせよ、たとえ「食・住」の一定程度の充足を満たさなくとも、いま引用させていただいた文章に説かれているような、人間における「衣」のもつ意味は重要である。

その衣生活を支える衣料には、「織物(テキスタイル)」に先行する分野種類として、原始より「樹皮衣」、「獣皮衣」、「鳥皮衣」、「鳥羽(根)衣」、「魚皮衣」、「編衣」などがみられたが、もっとも多く着られてきたのは、古来、やはり「織物(テキスタイル)」である。

そして、「織り(テキスタイル)の文化」はひとつの世界史的事象であるが、そこに「染め(ダイニング)の文化」問題も加えて、それを「染織(ダイニング・テキスタイル)文化」として捉え返すとき、温帯から熱帯にかけて鮮やかな「装飾(染織文様)」が目立っていて、それゆえ、ひろくアジア一帯にひろがる「アジア染織文化圏」というものを設定できるように思われる。なかでも、インドないしはネパールあるいは雲南を源流とする「アジア半月弧文化地帯」は、色彩を伴う染織文化圏の中心の観が深い。

さらにまた、現代日本社会にも根づく——近世的染織伝統に遡る技法の多く、とくに「緋」や「絞」や「更紗」も、南方の文化に根をもつものであるといっても、おそらく差し支えないものばかりである。もちろん、日本では、近世

以前に渡来して伝統化した技法、たとえば中国大陸から直接あるいは朝鮮半島經由で伝播してきた「編織り」や「錦織り」など、いわゆる「機台を有する地機→高機組織」（後述）を用いた技法や、「刺繍」や「切り伏せ」などといった加工技もいくつもみられる。しかしながら、緋や絞や更紗は、とくに南方アジア文化圏の衣文化のなかで育まれてきた別して優れたものである、と云っておかなければならない。

南方アジアに住む多くの民族から好まれ、独自の発達をとげてきたこれら緋や絞や更紗などは、一次的発生（地）が一応さまざまであったとしても、インドで形を整えたということは（既述のごとき批判的考証がないこともないが）ほぼ間違いないとされる。そして、その「伝播→受容→熟成」の系譜と過程に関しては、インドを発って、いくつかの経路をたどり、各地域での地文・人文的諸条件によって制約特化しつつ、遂には「琉球（沖縄）⇄大和（日本本土）（九州・四国・本州）」において、終局的な熟成を遂げる。かの「民衆工芸運動」（いわゆる「民芸運動」）の宗主で、沖縄の「土俗と工芸の価値」を最初に再発見した柳宗悦が「沖縄の緋は緋の王妃であり、大和は緋の宝庫である」と述べることでできたゆえんである。したがってまた、インドから沖縄⇄大和（日本本土）へと連なる「染織の道」は、人間精神文化史の一面を飾る壮大な物語（Hi-Story）のひとつであったといえるのであり、その歴史（Hi-story）解釈こそがわれわれのテーマなのである。

（三）染織の道

先述のごとく、世界各地の染織が同時ではないまでも自然発生的に生じたものとする考え方は、一応は成り立つところであるが、可能性としてはそのように想定しうるにしても、いまのところ世界史の事実はそのことを伝えず、各地の染織が一定の歴史的系譜関係（発生→伝播→受容→熟成）のもとにあるらしいということを問いかけている。「らしい」と、断定を避けざるを得ないのは、他でもない。実は、はっきりしていないことのほうが多いからである。

けれども、上述のような意味で、そして私のサーヴェイによる限り、世界の染織は、古代インドを発祥の地として、そこから「一」中国↓東南アジアへ、また、そこから太平洋諸島（ミクロネシア・メラネシア・ポリネシア）を経て南米（グアテマラ）へ「二」中央アジアへ、「三」ヨーロッパ方面へ、と伝播していったと考えられる。ただし、インド↓東南アジアから太平洋諸島（ミクロネシア・メラネシア・ポリネシア）を経て南米（グアテマラ）へというルートについては、疑問視する説もあるので、ひとこと付記しておく。すなわち、南米大陸でかつて一四〇五世紀に栄えたインディオのインカやメソアメリカンのアステカなどの消失文化を起源的に継承していると目される現在のグアテマラ↓メキシコ（メキシコ↓グアテマラか!?）を起点とするルート、すなわち「グアテマラもしくはメキシコ（南米大陸）↓太平洋諸島↓東南アジア↓【沖縄↓大和】」ルートもひとつの歴史的現実であったのではないかとする説で、先述の織田秀雄（故人）、角山幸洋、藤井守一らによって唱えられているものである。したがって、それも視野にいれ、考慮すべきところであるが、しかし、このルート問題に関しては、いまのところ、その資・史料や実態に近づくのできない私にとっては、なんとも言えないので、今後の課題としておきたい。

また、日本（沖縄・大和）への伝播は、概略、次のような諸ルートによっている模様である。

◆北路（絹の道）系

*インド↓中国（華北）↓【大和↓沖縄】

*インド↓中国（華北）↓朝鮮↓【大和↓沖縄】

◆中路（麻の道）系

*インド↓中国（華中↓華南）↓【沖縄↓大和】

◆南海路（木綿の道）系

*インド↓中国（華南）↓【沖縄↓大和】

◇絹の道支道と芭蕉の道系

*インド↓東南アジア↓『沖縄↓大和』

*インド↓中国(華南)↓東南アジア↓『沖縄↓大和』

〔↓は陸路、⇓は海路を示す〕

◇北路(絹の道)系

周知の、いわゆる「シルクロード(絹の道)」である。これは、非常に早い時期——日本のシルクロード研究者のひとりとして著名な、長沢和俊氏に云わせると、「悠久の過去にさかのぼる」時期——に開発された旧大陸の東西を繋ぐ交通路である。が、その名をもって登場する文献初出は、紀元前二世紀(BC. 139-126)に漢の武帝の命によって、西方に旅した張騫が、その見聞録を武帝に奏上したなかでの言葉、すなわち「絲綢之路」であるとされる。

この道路は、早くから人口に膾炙されていて、文化伝播の道としても、古来もっとも古く、また重要な経路であったが、「染織の道(ダーイング・テキスタイルロード [dyeing & textile road])」として捉え返すことも、すぐれてできる非常に大事な道であった、と考えるべきである。しかも、歴史上もっとも古いという意味において「第一の道」である。

この道路を通じての文物の交流は、東から西へ、西から東へと、いろんな文物が相互に運び込まれたわけであるけれども、相互に自領域では産出されない稀少価値物を自領域産物と交換し合うも、しかし他領域産の文物を真似て作り出す内発的技術の発展が、いずこの地にあっても未だ時期尚早にして見られなかった時代であったことにより、異国産文物の自国生産化までにいたらなかったものである。

それゆえ、この北路——シルクロードの研究者・学者たちであれば「ステップロード(草原の路)」と「オアシスロード(砂漠の路)」に分けて捉える「交易路」の総称であるが、この二路(ルート)を合わせて「流砂の路」と呼

ばれることもある——の果たした文化意義は、「中国の絹織物と西方諸国の馬、金、玉などとの交易路として利用され、また、仏教東漸の道でもあり、古代文化交流の幹線として繁栄したが、中世以降はイスラム商人の南海航路（海のシルクロード）〔後述する本稿での「シルクロード南路にあたる」〕の開設によって次第に衰亡し、やがて忘れ去られて、壮大な廃墟の道と化したものである」といわれるように、一次的渡来物をもたらした絶大な意義を有するものであるとはいえ、歴史的には、その限りに留まるところであったわけである。しかしながら、このルートを、遺跡発掘による多様多量の諸出土品によってのみならず、大和朝廷時代のわが国に渡来した染織品に即してみても、たとえば、このルートで渡来してきたとされるところの、有名な「太子間道」と称される「古渡名物裂（縞や緋の織物）」をひとつ取り上げるだけでも、その意義の大きさは測り知れないところである。

◆中路（麻の道）系

張騫が発見したルートは、「絲綢之路（流砂の道）」だけではなかった。彼はさらに、今日の中国四川省の山峽から身毒（インド）に抜ける道のあることも知ったものであった。その道を、インドを起点に、東方に向かうルートとして捉え返してみると、興味深い地誌的事実が横たわっていたことがわかる。

それは、インドより東方に向かうと、今日、阿片や大麻の密栽培で悪名高い「ゴールデン・トライアングル」地帯を抜けて、中国大陆の「華中（黄河と揚子江の間）」に入り、そこから北に向かえば「華北（黄河以北）」へと続き、下って南に舵をとれば「華南（揚子江以南）」に達するが、その臨海域（現在の広州・福州・泉州）から海に出て、東シナ海を越えれば「琉球（沖縄）↓大和（日本本土）」へと、連なる道であった。

この道の意義は、岡村吉右衛門氏（染織史家）の分析と考察を要約して云えば、結局、次の三点に収斂する模様である。すなわち、その一つは、このルートが、麻（苧麻／苧）の伝播に関係した「麻の道」となったこと。二つ目は、

この道の華中から華南へ至るルートが、ちょうど「南方半月弧文化圏」の東端縁淵を、いわば山脈と山脈を縫うように伸びた南北に抜ける「山峡の道」で、その山間部は焼畑農業（低度農耕 *Nieder Ackerbau*）地帯であり、低地平場は河川湖水稲農業（高度農耕 *Hoher Ackerbau*）地帯であるところから、後述する二つのタイプの耕作法（低度農耕法としての鋤農法と高度農耕法としての犁農法）にかかわる機台を持たない原始機と地機、および機台を有する「地機の原型」、すなわち「高機の祖型」が二種類とも見られること。三つ目は、だから南方半月弧文化圏が「織物（テキスタイル）発生之地である可能性を予想させる」ところであること、また「タイのラワ族の屍衣（遺骸を包む衣）」には、絣の原型を窺える」ところから、染織の起源を考えるうえで、まことに重要な文化圏（地文的・人文的地域）である、ということである。

◇南海路（木綿の道）系

これは「海道」である。それは、マルコ・ポーロが発見したルートであると云われるけれども、もっと以前から「香料の道」、「象牙の道」、などとして知られていた「南海航路（海上の道）」である。近年では、この南海路が、しばしば「海のシルクロード（絹の道）」と称されるが、「繊維の道」としては、中国からの「シルク（絹）」よりも、インドからの「コットン（木綿）」を運ぶ主路であったのだから、むしろ「コットンロード（木綿の道）」と呼んだほうが正確であろうし、同時に「染織の道」としても、このルートによって、「インドの蠟染（堅牢染）め」が、「イ」中国華南（とくにその沿岸の広州・福州・泉州）と、「ロ」東南アジア島嶼一体に広まる一方、「イ」からは、「沖縄↓大和（日本本土）」へ「海気間道」とよばれる「持渡更紗」や「（沖縄の）紅型となる祖型品」が、また「ロ」からはやはり、「沖縄↓大和（日本本土）」へ「南方絣（イカット）」が舶来されたのである。

南海路の交易手段は、北路では駱駝により、中路では人間自身であったのに対して、云うまでもなく、インド洋上

では「ダウ船」とよばれた三角帆の木造船が、東シナ海では「ジャンク」とよばれた中国船が、主役であった。もちろん、このルートを、【沖縄】を基軸に捉え返すときには、「大琉球国（中世沖縄）の南方貿易（カラハ旅）」が果たした役割は、きわめて大きかったものである（「カラハ」はジャワ島の古名）。

◆シルクロード支道と芭蕉の道

このルートは、上記三路とは別の道ではなく、すぐれて重なるところであるが、【沖縄⇄大和】における染織の「伝播・受容・熟成」を問題視する際には、もっとも重要な経路であったとしなければならないルートであるので、ここでは便宜上、別系統扱いにしておきたいと思う。

「絹の文化」は、中国（華中）浙江省良渚に始まるとされる。それが北上して長安（現在の西安）に至り、そこを拠点に東西に路を分ける。それが「北路⇄シルクロード（本道）」である。他方、長安⇄良渚より南下すると、華南に入り、そこからは、ヴェトナム、タイ、ラオスへの三方向に分岐する一方、カンボジャで再び一体となり、さらに南に下ると、東南アジア（マレーシア〔半島〕からインドネシア〔島嶼〕）に連なる。この「南北の路」が「シルクロード支道」である。そして、東南アジアの半島沿岸から、あるいは島嶼から、北上する「海上の道」（柳田国男）が、大琉球国（中世沖縄）の南方交易（カラハ旅）と相まって、たとえば、久米島に紬を発祥させたように――それは「久米島紬」と称される。そうして、久米島紬は、後世、奄美の「大島紬」や、九州の「久留米絣」等々の他、本州のあらゆる絹織物（絣や縞）の原態となるのである。また、南方の「パトラヤイカット」をもたらし、それを沖縄では独自に熟成させたように――沖縄（琉球）染織の「伝播・受容・熟成」にとっては、格別に重要な意味を有するのである。

同時に、この「海上の道」は、「芭蕉布」の原料である「糸芭蕉（musabajoo）」を沖縄にもたらした「芭蕉の道」

としても特筆されるべきルートであった。

なお、上記構想（パースペクティヴ）の可能的所以について、いくつか事実らしきことと、それにもとづく推論の要点を以下に摘記し史料としておきたい。

(一) 絣布地の現物ではないが、歴史上もっとも古い史実として、紀元前二世紀から紀元後八世紀にかけて造営されたとされるインドの「アジャンター石窟」群の壁画のなかには、「矢絣（カニアリ）」風の模様が認められる腰衣を纏った王族・舞姫などの人物が描かれていることから、遅くともそのころまでには、他の地域に先駆けて、インドで絣の技術が考案されていたと考えられる。

(二) 最も古い史料としては、中国で後漢滅亡後の三国時代（二二二年～二八〇年）に、呉の遣使が扶南（カンボアジャ）で見聞した記録を著した『呉時外国伝』があげられる。これは『後漢書』や『太平御覧』に佚文が収められており、そのなかには、当時のジャワ島にあったと見られる諸簿国で、女子が「白畳の花布」（模様染めの木綿布と解されている）をつくっていたことが記されている。

(三) いわゆる「シルクロード」の東の拠点であった中国新疆省（ウイグル自治区）の「アスターナ遺跡」から、五～六世紀のものと鑑定されている木目模様の絹絣の布裂が出土している。

(四) 梁の時代（五〇二年～五五七年）の中国（南朝）の正史『梁書』（六二九年撰）の第四卷「諸夷伝」の〈婆利國の条〉に「其國人披吉貝如帆及為都慢王乃用斑絲布以瓔珞燒身」という記述があり、また、いまのマレー半島南部にあったとされる〈狼牙修國の条〉に「雲霞布」という文字がみえる。この記述はバリ島、スマトラ島、カリマンタン島のいずれかにあったとみられる婆利國の王が「斑絲布」を纏っていたということであり、「斑絲布」は「まだらな糸で織られた布」で、「雲霞布」は「ぼやけた模様の布」であると解釈される。そうであれば、六

世紀にはすでに、いまのインドネシアでイカットが織られていたことを物語る。

(五) 法隆寺・正倉院に伝わる絹緋の布裂は、七世紀末から八世紀初頭にかけて、中国大陸または南方からもたらされたものと考えられている。

(六) 『日本書記』には、天武一〇年(六八一年)と朱鳥元年(六八六年)の新羅からの朝貢品として、「霞錦」や「秘錦」の記述がある。また、同じ頃の中国の文献である『大唐西域記』に、磤迦国(中部インド)の住民の衣服であるとして、「朝霞衣」の記事がみられる。

(七) 一〇世紀末の九九二年(淳化三年)には、当時ジャワ島にあったとみられる闍婆國の王が、さまざまな品物とともに「綉絲絞」や「雑色絲絞」を宗に献納したことや、「紅花」、「蘇木」などの染料植物があり、蚕織につとめ薄絹も織られていたことが、宗の時代(九六〇年〜一二七九年)の中国の正史『宗史』(一三四五年成立)の四八九卷・外国五・闍婆國の条に記されている。このうち「綉絲絞」は「絞」に括入するという意味があるところから「刺繍がほどこされたイカット」と解され、「雑色絲絞」は「複数の色で模様を現したイカット」と解釈されているものである。また、同じく中国宗代の書である『太平御覧』には、「三世紀頃の南方諸国についての記述書である『南州異物志』にいう」として『斑布』が東南アジア諸国でつくられていた旨の記述がみられる。そして、これらはみな「緋の一種であろう」(田中俊雄)と解釈されてきているのである。だとすれば、六〜一〇世紀には、インドネシアで緋が製作されていたことになる。

(八) 時代は少し下るが、「インドの緋」としてだけでなく「インドネシアの緋」としても世界に知られる「パトラ(絹の経緯緋)」について、明代の中国の書で、南方(東南アジア)の国々のことについて記す『星槎勝覧』(一四三六年撰)に、「八都刺布」の文字がみえることからして、遅くとも一五世紀以前からインドのグジャラート地方でつくられていたパトラが東南アジアへ輸出されていたことが分かると同時に、また、それでもって同種

の、しかし趣の違う文様をもつパトラがインドネシアとその周辺の諸地域で織られるようになったことが、現在でもバリ島のテンガナン村で盛んに織られているその地方の伝統的文様類とまったく同じ古布や古裂地が多数発見され、現存していることによって知られる。

(九) 琉球王家の外交記録文書である『歴代寶案』には、一四〇三年に、シャムから尚巴志王に「西洋糸牙耳布」なるものが贈られたと記されており、また、一四六七年にはマラッカから「林母拿」が贈られてきたとあり、前者はスリンを中心に織られていた「ワンビィ（一種の紺）」であり、後者はマレーシア語の「カリン・リマル（紺布地）」のことだと解釈されている（岡村吉右衛門説）。

(一〇) シルクロードを通じての文化一般の交流とともに、インド原産の紺が、かなり早い時期からシルクロードに乗って中近東を経てヨーロッパへと運ばれていること。しかし、とくにヨーロッパ諸地域で紺が実際に製織されるようになるのは一七世紀以降である。ただ、この事実については、まだ不明なところだらけで、なんとも判断しかねるところであるが、オランダのいわゆる「東インド会社」の活動と関連している模様。

【四】 織と機

染織文化は、布を必要とする。その原料は糸である。そして、そのまた原料は、各種の繊維素（素繊維というべきか）である。つまり、それらは、羊毛、蚕糸などの動物繊維、綿花、芭蕉葉、苧麻などの植物繊維、そして、現代に至ってからの各種の化学繊維などである。が、そのまたインフラには、人々（つまりは、その社会）が、どの繊維素を選択してきたか（否、選択せざるをえなかったか）という社会的集団Ⅱ生活諸条件（人文的事由）と自然環境的諸条件（地文的事由）が横たわっていることも云うまでもない。が、いまここでは、そのことの簡述も割愛することとして、翻って、布自体に立ち返るが、糸の布化、すなわち、製布過程には、機とよばれる器具が欠かせない。その機

は、ふつう、その原態とされる魚網や鳥獸捕獲網を網みあげる「手掬き」や、簞や藁草履などを編みあげる「手編み」や、筵打ちとか絨毯織りに残る「緞織り」などの技法を、それぞれ要素的祖型として、それらを複合化してなる「機台をもたない原始機と地機」から↓「機台を乗せた地機」を経て↓「機台を外枠とする高機」へ、という発展段階を踏んできたとされる。

改めて指摘するまでもなく、「機織り」は、人類の定着農耕化と伴に始まったことであるが、非常に興味深い事実
は、エミール・ヴェルトの名著『掘棒と鋤と犁』（一九五四）によれば、人類が「掘棒」に頼っていた原初の農耕時代には「機織り」は未だ発祥しておらなかったとされる一方、それからまた大変に長い歴史の時間の経過の末に鋤を手にした「より低度の農耕（Nieder Ackerbau）」へと移行し、それからまた相当に長い時を経て犁を手にした「より高度の農耕（Hoher Ackerbau）」へと発展を示したとされることにかかわり、「緞織り」が「鋤文化」と重なるのに対して、「手掬きおよび手編み」が「犁文化」に重なっているとみなしうる史実である。

ちなみに、ヴェルトは「鋤農耕は、今日に至るまで、先史学的には、なお十分に理解されるに至っていない。そして、たとえ、地球上のすべての場所についてではないにしても、いっばんに、鋤農耕は『より低度の農耕』として、果たして犁農耕の発展史的な前段階をなすものかどうか、疑問視されているが、今日、最終的に犁農耕文化と認められている新石器文化をさらに精密に研究し、同時にまた、それを、現在おこなわれている熱帯の鋤農耕文化とたえず比較することによってこそ、この課題は、はじめて、実証的意味において、確実に答えられることになるであろう。それについての手がかりを提供しているものは、文化的な『基本形態（Leitformen）』とくに、ほとんどあらゆる発掘で発見される角度のある柄のついた道具（winkelgeschaltete Geräte：斧、槌、鋤など）のいろいろの型の形態についての基本形態である。犁農耕が鋤農耕によって先行されていないような地方においても、犁農耕は——たとえ、その派生した位置と場所についてまではいわれないとしても——『より高度の農耕』として、『より低度の農耕（鋤農

耕』から派生したということについては、今日ではもはや、なんらの疑問もありえない」としたうえで、「機織りもまた、われわれは、その地理的な位置にしたがって、鋤農耕文化の原財産に入れてよいであろう。それは（土器製造と同じく）オセアニアではほとんど欠如しており、また、アメリカでは、ほとんど鋤農耕地帯に限られている。北部では、機織りは、方形の家屋とともに、『西北アメリカ人』のところに移り、彼らはまた隣接したアタパスカン種族に、織機をひろめた。他方、内陸アジアのステップ地帯や砂漠地帯に、機織りは欠如していない。そこは、フェルト製造の主要地域であり、フェルトとともに認められる。鋤農耕文化の織機は、原始的な手織機〔機台の無い原始機↓機台を持たない地機〕であり、それが犁農耕において、さらに足踏み織機〔機台を乗せた地機↓機台を基本枠とした高機〕に発展したのである」と述べている。

このような機台を有する地機と高機、および機台を持たない原始機と地機のちがいと、その技術的連関あるいは史的展開にかかわる技術論的分析と文化史的解析については、E・ヴェルトの「農耕と機織りとの関係」に関する論議と、岡村吉右衛門の名著『日本原始織物の研究』（文化出版局、一九七五年）にみられる技術史的解析と文化史的分析のパーспекティブないしは問題構成が見事に重なるので摘記しておこう。

機構造

（i）技術史的解析

- 一、布巻きを腰当ての紐で止めることは原始機と地機で共通し、高機では機台に固定する。
- 二、緯糸を打ち込むための箴を地機はもつことが原始機と異なり、高機と共通するが、高機のように箴をつるす装置は地機にはない。

三、緯糸を通す装置の相違。原始機では緯糸を通す梭と、緯糸打ち込む道具は別であるが、私たちが目にする地機

では、杼に緯糸を巻くことはなく、胴部に緯糸（経麻）をいれる経麻室を作って入れ、打込用具と兼ねるが、箴も打込用として併用することが多い。また、打込は箴のみ使用する場合もある。高機では、小管に巻いた緯糸（経麻）は舟形の梭の内部に納め、緯糸を通すだけの用具となり、打込用の梭はなくなり、打込はもっぱら箴となる。地機の梭は布幅よりやや長めの大型のもので、大杼と呼ぶこともある。

四、経糸の開口は原始機では手で操作し、地機、高機では足で動かすが、地機では足で紐を引き、踏木を上げて綜を引き上げる。高機では足で踏木を踏み綜は上下の運動をする。高機の開口装置には種々の形がある。

五、綜統は原始機、地機共に片綜統であり、綜統は下側の糸にかけ（地織りの場合）て上糸の上に出し、原始機ではそのまま手で操作、地機では踏木につるす。高機では上下から綜統（糸および針金製）で引く。

六、原始機と地機では中筒が第二（あるいは第三）の綜統の働きをするが、高機では中筒がなく、経糸のすべてに綜統がかけられる。

（ii）文化史的分析

原始機から地機への発達はどうにしてなされたのであろうか。

機台は、アイヌのように、夏と冬とその住所を変えるような移動性のある狩猟生活からは生まれ難い。定住の家屋を持つようになってはじめて発生する可能性が強くなる。そして、簡単にしても、机、椅子といった家具との関連を考えずに機台だけを単独にあるということも成り立たない機台は、地面あるいは床の上にすわる生活からではなくして、椅子、卓、寝台のある生活をすでにしていた文化圏の所産でなくてはならない。それを考えるのは、黄河流域の大きな文化圏がまず考えられよう。椅子、卓、寝台に似た性格の杵が機台であり、その上、それまで使っていた機道具をのせると、最も初歩的な形を具体的に考えることができるであろう。してみると、現在、私たちの

見る大きな枠の中に納まった高機でなく、初步的な機台のある機、高砂機でも、線毯布機でも、アイヌ機でも、それをのせた機を頭の中に浮かべると、経糸が水平、斜上、豎形、それを平整経と輪状整経の形に重ねうる。が、輪状整経の機は、機台にのせるには不向きに思えるし、東南アジアの機は、機台の自然発生させるに至らなかったのではなからうか。

高砂機も、線毯布機も、アイヌ機も、そのままでは機台にのらない。機台にのせるためには、杠に経糸をある程度巻き取って短くしなければならぬからである。したがって、線毯布機のように、布巻きを身体に結び止めない形が高機の原型であり、ネパールで避難民のチベット人が使っていた鹿が前後の脚を拡げて跳んでいるような形の高機は、そのひとつに考えてよいことになるう。

一方、アイヌ機のように布巻きを腰当てで身体に結ぶ形の原始機に杠をつけて機台にのせると、私たちが見知っている地機の祖型になる。だから、高機と地機では同じ機台をもつ機であっても、素性の違ったものであり、その発生場所も異なっていたと考えなくてはならない。杠とは「緒巻き」のことで、原始機にはないものであって、杠をもつことによって機台化（機台をもった地機〔東南アジア型〕あるいは高機〔中国型〕への進化をとげたものと解される。

かくして、最近の研究によると、原始機は、世界中の複数の地域で、自然発生してきたとされるも、現在普遍的に分布している高機と、アジア極東で特殊に発達を示した地機では、その発生の条件と構造が異なるものであったとされる。その両技法の違いにかかわる専門的な解説は、紙幅を取り過ぎるので、ここでは一切省かせていただき、その諸点は、この分野で評価の高い吉本忍（国立民族博物館教授）の諸論稿にさしあたり委ねることとして、私の関心からしても非常に重要だと思われることを一点だけ、ここに記しておきたい。

高機は、原始的な「綴編み」から「豎機／立機」を経て「経糸の一端を切り、経糸を上下させる最低二枚の綜統

構造に機構上の変化をもたらした」機であるのに対して、地機が「綜統を一枚として、経糸を上方にのみ動かすもので、これを半綜統または片綜統とよぶ。つまり、地機は、経糸を輪状にして、半〔片〕綜統を掛けることになる。したがって、地機では、経糸の端を切ることはない。この形式の、より古い形態が原始機で、経糸を輪状に整え、座って織ることができる。それが居坐機（居座機／暨機）、坐機（座機）、腰機ともよばれる構造をもつ機である。

だから、地機から高機への移行には、なんら直接的ないしは連続した技術的因果連関はなく、この問題は他の文化史的諸要因ともかかわらせることでしか解けない問題をはらむのである。つまりは「相関主義的」（K・マンハイム）にか、あるいは技術と他の文化諸領域との行為的「親和関係ないしは影響関係」（M・ウェーバー）のうちに捉え返さなければならぬ。これが（この分野の人たちが、こういうことばづかいをしているわけではないけれども）近年、この道の専門家筋のあいだでの議論である。なぜなら、緋は（絞も更紗そうであるが）民族的・地域的、技術的・習俗的には異なる様相を示すとはいえ、ある民俗的地域では、機台をもたない原始機と地機により、また別の地域では、機台をのせた地機および機台を基本枠とする高機によってと、すべて手織機を使って織り継がれてきたものばかりだからである。

〔五〕アジアの染織（緋・絞・更紗）と精霊の働き

緋と絞は、「染める」ということに関しては、前者は糸の段階で染めて布に仕立てる（これを「糸染め」ないしは「先染め」と称する）染織技法であり、後者は布に織ってからそれを染める（それを「布染め」ないしは「後染め」とよぶ）染織技法である、という違いをもつ。前者は糸を染料に浸け、後者は布にしてからを染料に浸ける（これを「浸し染め（浸染）」という）のである。この違いは大きく、かくて前者によって「緋」が構成され、後者は「絞」となるわけである。いずれにしても、技術的には、糸や布を染料に浸したときにできる「染めむら（斑）」（「浸染斑」

まは「染斑」と称されている）を、いわば逆手にとって、図柄（模様／紋様／文様）にする技法である。

だから、緋の発生に関しては、先述のごとく自然発生説の他、諸説が認められるけれども、もっとも妥当な説は「染斑翻転説」である。それで、私もその説に従い、少し説明しておく、緋は、先染めで経糸を用意するとき（これを「機拵え」という）、糸のもつれを防ぐため、染める糸束の何ヶ所かを括ることになる。すると、その部分だけが染まらずに、しかも不定の染斑をもって残ることになるが、要するに、そのことがきっかけとなって緋が発生したとする捉え方である。つまり、糸で括った部分が不定のかたちで染め残り、それが企図しない一種の模様として織り上ることになるわけであり、これが「緋の原態」である。もっといえば、染め残った経糸の、その箇所で織り込む緯糸が経糸の色とは異なる単色の他色の糸であれば、そこで経の縞が企図に反して跛行することになるから、そこでの経縞の部分的な変化が「経緋の原態」を構成することになった、と考えるものである。そして、これを自覺的に、しかも不定の染め残りではなくして、常に一定の染め残しを結果させるように「括り」の強度と染料浸けでの眼力をもつてなす——素人眼には、ほとんど信じられない熟練技、つまりは「勘・骨・腕」に身体化された技倆による——染織形態が経緋である。同様の仕方、経糸と緯糸を逆にして織れば「緯緋」となり、経糸も緯糸も同様の仕方、仕立てた糸（括り結びによる防染糸）を用いれば、織り手の作業はまた格別に難しくなるけれども、原理的には「経緯緋」が得られることになる。

これに対して、織り上った布の何ヶ所かを括ったところで、その布を染料に浸ければ（後染め）、括った箇所、染料の浸透面と不浸透面の境界領域に、括りの強度や染料の濃度との関係から様々な程度において、染料のにじみ箇所（染斑）ができることになる。それが「絞の原態」であり、そして、それを自覺的になす染色形態が「絞」である。布染めの絞は、具象的な模様を出すには制約される技法であるが、糸染めである緋のほうは、機拵えの段階で工夫すれば、さまざまな幾何学模様や、多様・多彩な絵模様を表現することができることになる。

他方、更紗は、染めに関しては「後染め」となるが、前二者とは模様の出し方（文様構成）が根本的に異なって、経緯とも不先染糸で織りあげた布（「白布」「晒布」または単に「晒」といわれる布）に模様を描写することをもって本領とする。更紗の表現法としては、「手描き」と「型紙」や、「木口版」あるいは「板目版」で押す転写法に分かれ、さらに防染法としては「蠟染め」と「糊染め」に分かれる。日本では、大旨、糊染めが多く、たとえば、「加賀友禅」とか「京友禅」といった手描き友禅染めや沖縄の紅型などは、その祖型からすれば、各工程が随分と異種化・複雑精緻化されていて、きわめてソフィストケイトされた驚くべき手工的外観を呈するが、広義での更紗ないしは更紗系の染め物である。

糊染めは、もともとインドか、あるいはもっと西方（古代イラン〔ペルシャ〕あたり）で始った防染方法であると考えられているが、インドの糊染めは木口版を使った「版染め」であるのに対して、それがネパール以東になると板目版に変わり、さらに中国に進むと技術移転をみて、「型紙」を創作し、「型染め」に変化した。しかしまた、それが大和（日本本土）に入ると「手描き友禅染め」を生むとともに、さらに琉球・沖縄に移って「紅型」を産出させて、沖縄と大和のいずれの地においても、その技術は頂点に達するのである。

以上、アジア染織を全般的に特徴づける「技^{わざ}霊^{たま}」に関して、いわば大分類的な辞書の解説の要約につとめてきたが、もう一点だけつけ加えておくと、どの技法での染色においても、染め色の濃淡は各染料によって異なる発色温度にも関係して、大別すると、それは「冷染」と「熱染」に区別される。前者では穏やかな中間色に収斂する一方、後者は鮮烈な純色（原色）と濃密な混合色を醸し出すのに適した染色法であり、両者とも基底では、自然的自然と一次的な地文的・風土的な条件に規定された染料材の特質（たとえば、同じ赤染めでも、茜では熱染となり、臙脂や蘇芳では冷染となる）によってもたらされる色合いなのであるが、そのこと自体もさることながら、それにも増してまことに興味深いことは、アジアの諸地域では、人々におけるその選好趣向が、民族的・部族的・民族的に、また身分的・階

級階層的に、あるいは民俗的または宗教意識的。文化的に、複雑多種に異なる史実の下にあるということである。

たとえば、酷暑・多湿のインドでは、民衆は陽光の眩しさに耐えるためにか、原色を好む一方、マハラジャとよばれる王侯貴族層は、壮麗な宮殿のなかでの優雅な生活に合わせてか、民衆の選好とは逆に、淡く甘い色合いを好んできたかと思えば、沖縄では「三山鼎立（一四二五年）」「三山統一（一四二九年）」後の琉球王国成立後、中国との関係をいわゆる「冊封体制」で結んでからのことではあるが、厳しい身分制を施くことによって逆に、赤・青・黄の原色系を民衆に禁じて、王族以下の支配層は絢爛・豪華・華麗な色合いを好む一方、民衆はくすんだ中間色に慣れ親しんできた（というより強要されてきた）という伝統をもつという具合なのだ。

また、東南アジア諸地域では、緋を受容し、独特の位相ですこぶる高度に緋を熟成させたところはイスラム教を受け入れた民族であり、イスラム教になじまなかった民族（部族や氏族）では緋もまた未発達に終わる。また、色合いの選好では、身分差を越えて、一帯に濃密で濃厚な「暑苦しい色彩」（田中俊雄）を民俗的に定着させてきた。

ところがまた、そうした南方緋の影響を強く受けた沖縄の緋は、「涼美（チュラサ）」感覚に満ちていて、「緋の王妃」として称讃される熟成を見せる一方、それを原態として、その傾向をより一層ソフィステイトさせ、多種のブリリアントな緋へと様変りするものが「緋の宝庫」といわれる大和（日本）での緋の展開である。だが、周知のとおり、沖縄や大和では、固有かつ歴史的な宗教意識ないし民俗的な意識の動向がまた、他の地域のそれに比すとき、まるつきり異なるのであるから、不用意に結論を導くことはできないのである。

こうした現象間の相違に、どういう因果関係をつけて、解釈し直すか。そこに埋めこまれている「文化意味」をどのように掘り起こして、探求していくか、あるいは探求していくべきであるのか。同時に、そのことと内在的なかわりを深く秘めもつ、さらに大きな問題が認められる。仮にそれを、岡村吉右衛門に倣って「霊位の契り」の問題と称しておくが、私たちがアジアの染織品をみて容易に気づかされることのひとつは、その文様（模様）のそれぞれ異

様な独自さであろう。

岡村は、それを「アジア型の呪術信仰に基づく精霊の働き」であると解釈されて、次のように説いておられる。

「〔アジアの染織では〕いずれにしても、模様は自然界の万物、それを人格化したもの、想像上の生き物が表現される。これには、無機物・有機物に生命を見出したアニマティズムや、万有靈魂観であるアニミズムなどの原始信仰が背景にある。模様は、それが具象であろうと抽象であろうと、精霊であると考えられる。

〔アジア染織にみられる〕模様は、このように生命や精霊を象ったものであるが、それを表現する行為や技そのものも魂を持つと考えられてきている。その思想が根底にあるからこそ、アジアの染織は人の心を打つことができたのだと思う。先進国といわれる欧米より、染織の分野ではむしろアジア文化圏の方が発達が著しく、しかも古来、染織が伝統の骨組を形成し、独自の表現を民族・氏族ごとに育ててきたのである」と。

また、起源的なインドとそのインドにおける発展的伝統については、「インドの装飾を考える上で、アーリア人侵入以前の自然崇拜は重要である。それらのさまざまな精霊を、その後に成立したバラモン教、ヒンドゥー教、仏教、さらには回教〔イスラム教〕が多岐複合的に体系づけている。インド人は絣や更紗の装飾の中に、それらの体系化された精霊のシンボルを組み込んでいる。一口にインド染織といっても、そこに表現されている図版構成は単層の文化としては到底語れない」と述べる。

そして、インドから沖縄にいたる染織文化の「発生↓伝播↓受容↓熟成↓転生」の問題に絡ませて、岡村は次のように説いて他界されたものにして、いまの私を導く聖句のごときことばである。

「文化は、発生地と周縁で特殊な様相を見せることが多い。インドの装飾では、壮大な地文に、膏の滴るような妖しげな精霊の面目が躍如としている。一方、沖縄では南方アジア半月弧文化圏に源があると思われるシャーマニズムの御嶽（沖縄の人々のあいだで信仰されている聖なる森。太陽神、地神、水神、火の神、農業神などがまつられる）

の模様には、蝶・蜻蛉・小鳥などが描かれる。これらの小動物は転生・巢立ち（生まれ替わり）の觀念の象徴である。発生・伝播・熟成という、いわば時代と地域によって染織文化は異なる様相を示すが、それは中を貫いて生きる精霊たちが、民族の精神的な価値観に従って、常に転生し、布の上に新たな姿を次々と現わすからであろう」と。

〈付〉 絣の源泉と字義考

次下、多少横道に反れるようであるが、そもそも「絣^{かすり}」とはなにかということに関連して、その「源泉と表記」の問題について、ここに少し説明させていただいておくこととする。

（Ⅰ） 絣の源泉

絣^{かすり}は、伝統的な技法にもとづく染織品のひとつで、特有の文様（図柄）を織りなし、大昔から、衣類を主として、その他に祭祀用、儀式用、および各種日常用具の装飾布地として、盛んに用いられてきたものである。絣の生産地は、いまでも世界のあちこちにみられる一方、かつて盛んに織り出していた地域であっても、すでに廃れてしまっているところも少なくない。

各地の絣は、それぞれ独特の風合い・味わいを醸し出し、また、民族の魂（霊位の契り）や、それぞれの地域の神話・歴史物語、その他諸々の意味を、具象的あるいは抽象的な図柄に染織して仕立て上げるなど、非常に豊富で、そのバリエーションとなると、それはもう数限りがなく、ほとんど無数と云っても過言ではない。

ところが、その「単位柄」に注目するとき、いささか矛盾した言い方になるが、実に単純にして巧妙、しかし複雑極まりないものが多いから不思議である。しかもその圧倒的な種類が、驚くべきことに、海産・陸産を問わず、いわゆる「マイマイ」、すなわち「巻貝」がその貝殻に纏う柄模様と、いかにもそっくりである。それかあらぬか、『貝

図鑑』によってみると、和名で「カスリ」の冠称をもった巻貝がなんと多いことか！ ちなみに、少々それらを列挙してみると、

海産貝では、カスリイシガキモドキ、カスリカニモリ、カスリミヤシロ、カスリマキアゲエビス、カスリオトメ、カスリトリノコガイ（以上、日本の本州中部以南に分布）、カスリバイ（日本海東北部より北海道南部にかけて分布）、カスリミカンレイシ（紀伊半島以南）、カスリレイシ（東南アジア）、カスリイグチ（メキシコ）、カスリコオロギ（ニューギニアなど、熱帯太平洋に分布）、カスリニンギョウボラ、カスリネジガイ（以上、アフリカ）など、

また、陸産貝では、カスリアロハマイマイ（マウイ島）、カスリオオタワラ（キューバ）、俗称…カスリマイマイ〔通称…クリフタケノコマイマイ〕、俗称…カスリマイマイ〔通称…ミンドロタケノコマイマイ〕（以上、フィリピン）などがみられる。

だが、また、ここに特筆しておくべきことは、「カスリ」の和名冠称をもたない貝類でも、圧倒的に多くのそれらが、実に様々の縞模様を貝殻につけているということである。貝は、専門家の分類によると、七綱一二類一万二千種余といわれ、どの種類の貝であっても、否、同一種の基本型のうちであっても個体によるそのバリエーションが微妙に異なり、ひとつとして同じ模様を纏うことのない貝類である。そのことを想えば、貝類（軟体動物）がつくり出す模様の世界の豊かさに圧倒されるというものであろう。また、そういう「豊かな貝殻」であるからして、人は誰であれ、貝殻に魅了されてきたものであろう。だから、たとえば、詩人にして、すぐれたカルテジアンでもあったポール・ヴァレリーは、「人と貝殻」という表題をもつ珠玉の哲学的論考のなかで、「貝殻は、感覚できるすべてのものもつあの通例の無秩序から脱却している。それは特殊な対象であり、われわれが無差別にながめる他の一切のものとくらべて、思考にとっては神秘的であるが、目にとってはいっそうわかりやすい」と記す。貝を讃え、その存在の神秘性に考察をくわえようとしたのである、と思われる。

他方、特異な詩学論をもって名高いガストン・バシュラールの貝についての（あるいは貝殻からくる）イメージを綴る喚起力のある一文も、われわれの目を引き付けて止まない。という次第で、その一節も以下に引用させていただこう。

「貝殻にはきわめて明晰、確實、硬質な概念が対応するので、貝殻をただ単純にえがくことができない詩人、これについてかた然なければならぬ詩人は、さしあたってイメージに不足する。夢想する価値にのがれようとしても、形状が示す幾何学的現実によってひきとめられてしまう。しかもその形状はまことに多種であり、しばしばひどく新奇なので、貝殻の世界を実証的に検証すると、想像力は現実によって圧倒されてしまう。ここでは自然が想像し、自然がすぐれて博学なのだ。アンモン貝のアルバムをみれば、これだけで、中世代から軟体動物が、先験的幾何学の教えにしたがって、貝殻をつくったことが認識できる。アンモン貝は対数曲線を軸にしてその家をつくりあげた。…しかも『生きた貝』にくらべて、なんと死んだ貝殻の多いことか。貝の棲む貝殻にくらべて、空っぽの貝殻がなんと多いことか」と。

それが貝の殻である。そうしてまた、貝と人間の関係には、古来、まことに深いものがあって、ざっとあげてみると、人間は貝を、〔 α 〕食物として、〔 β 〕容器や道具として、〔 γ 〕装飾、工芸品、玩具などとして、〔 ι 〕貨幣や特殊な価値をもつものとして、〔 ε 〕染料（貝紫）として、等々と利用してきた歴史をもつが、加えて、〔 ω の一〕その貝殻の美しい模様に魅せられない人はいないという「向貝殻意匠」とでもいうべき人間の性向に、「絢模様の原態」（鎌倉芳太郎／寺田貴子）、あるいは「その元型」（ユング）があるものとも考えておきたいと思う。

しかしながら、この問題では、加えてもうひとつ、〔 ω の二〕「白波説」も捨て難い、と云っておかなければならない。なんとすれば、（これはまだ私自身の単なる仮説にすぎないけれども）、浜辺や岩礁に、あるいは海間にと、碎け散る千変万化に変化して止まない「波の飛沫」も、古来、これをいつも目にしてきた海の民（ウミンチュ）にあって

は、「かすり」を漢字表記するに、いまでは「紺」をもってするも、かつては「飛白」と当て字していたことに思いを馳せてみるにつけても）紺文様意識の沸き出る源泉のひとつであったのではないか、とも考えられるからである。

そういう思い（感情移入 *einflung* ないしは芸術意欲 *kunstwollen*）から成る紺であるが、しかし人間の技芸としての紺は、元来、「失敗の染織品（斑布〔はんぷ／すじぬの〕）であった。すなわち、紺とは、「染斑」あるいは「織斑」のある布（地）のことなのだから、そのかぎりにおいて、「紺」は、いわば「打ち捨てられるべき染織品」であった、とまずは云っておかなければならないのではないかと思われる。がしかし、その昔、布は、その原料が麻であれ、木綿であれ、絹であれ、なんであってても稀少で大変高価な品物であったから、たとえ失敗作となっても、その染織品が打ち捨てられるということはけっしてなく、期せずして美意識に適ったものであれば、それがそのまま用いられた場合もあったであろうし、そうでなければ、糸を染める段階での染め直し（先染過程での修正）とか、織りの段階での織り直し（製布過程での修正）とか、織り上げた段階での染め直し（後染による修正）とか、さまざまな工程段階での、それぞれの作業過程のなかで、いろいろと再加工を施して、実際には用いられてきたものであろう。

そのような（と推察される）染織事実と染織品使用の経過のなかで、いずれにしても遠い昔にさかのぼることであるが、ある染斑あるいは織斑が何程か美的に面白いと感じられたとき、その染斑あるいは織斑に積極的な意味をもたせて、それをひとつの明確な文様として意識し、それを確実に染め上げ、そして織り上げる技法が考案されたところに、はじめて自覚的営為としての紺が成立したものと考えられる。したがってまた、もう一度繰り返しておくが、紺の生成そのものの初源は偶然の所産にさかのぼるとともに、世界各地の紺が同時ではないまでも自然発生的に生じたものとする考え方は、一応は成り立つところであるが、可能性としてはそのように想定しうるにしても、いまのところ世界史の事実はそのことを伝えず、各地の紺が一定の歴史的系譜関係（発生↓伝播↓受容↓熟成）のもとにあるらしいということを問いかけている。本研究は、その問いかけにも応えんとするものである。

(二) 緋の字義考

緋^{かすり}とは、いうまでもなく、「染織(技法)」のひとつである。その意味するところを、手許の辞典『広辞苑』によってみると、「所々かすったように模様(文様)を織り出した織物または染め模様のこと」とあり、大別して、「模様を織り出した織り緋」と「模様を染め出した染め緋」という二種類の緋が認められる、とある。ただ、いずれにしても、その模様は、工程上に現われる「かすれた模様」であるので、日本では、「かすれ」の呼び方から「かすり」という呼称が生まれたといわれる。がしかし、いまでは謬見とされるも、沖縄の八重山で織られていた赤縞緋は「カシリ・チィキー」とよばれていたところから、その語頭が訛って「かすり」となったという説もある。

その「かすり」に、明治時代の中。末期以降、「緋」という漢字を当ててきて、それが今日に至るも通用語となっているわけであるが、江戸時代から明治初年までは、仮名表記の他、「緋」「飛白」「加寿利」「鹿寿利」「鹿摺」といった文字によっても表記され、中国では、古代より「引経織花布」「木紋錦」「斑紋錦」「霞布」「斑布」「飛白」等の文字を当ててきた歴史をもつ。

ただ、それらの文字の出自はいずれも、元来が染織に関係したことばではないらしく、なお考証の余地があるともいわれる。ちなみに、「飛白^{ひはく}」は、辞典によると「漢字ノ古キ一種ノ書体の名。題額二書ク書体ニ云フハ、細クテ筋立チテ、墨色ノカスレテ刷毛書ノ如キモノ。宮殿題署ニ、空海、逸勢ノ書ケルハ是ナリ」(『大言海』)という義であるが、書画や習字にみる筆のさばきのある状態に力を感じたり、美意識をもつ心の性向が、染織の「かすり」を転成せしめたのではなくして、まったく逆に、本来の仕立てからすれば下手物ないしは失敗の作でしかない傷物の染織——既述のように、それが「緋の原態」なのだ——つまりは、ある種の「染斑や織斑」に美や崇高性を抱かした人間の側の心的反応の投影だとすれば、はなしはもっと面白くなるというものであろう。

ところで、緋は、これを翻訳するばあい、いまでは世界共通の染織用語としてikat(イカット)という語があら

れる。それは、技法はプリミティブながらも、民俗文化やそれがひとびとの心のうちに沈殿して、そのエートスの外化のうちに技霊（岡村吉右衛門の造語になる限りなく素敵な表現をもってすれば「霊位の契り」）を象徴的にかもしだして、機械的・機能的な近代人の化石化した精神に圧倒的な感動（驚きと称讃の情）を呼び覚まさないではない程度にすこぶる発達した緋（それは圧倒的に東洋のものである）の大半が「括り緋」であるところから、それがもつとも広範囲にみられるインドネシア地方の「括る／縛る／結ぶ」という言葉、「ikat（イカッ／イカット）」（インドネシア語／マレー語）が通用語として使用されてきていることによる。厳密には、というよりも元来それは、マレー語で「きつく括る／縛る／結ぶ」を意味する「mengikat（メンゲイカット）」の縮小形で、緋糸を仕立てる技術そのものからきた名称であるが、国際語として流通するようになったのはそれほど古いことではなく、今世紀の初頭末から中葉（一九三〇年代～五〇年代）にかけて東南アジアの染織品を精力的に調査・収集・研究した故アルフレッド・ビューラー（当時…スイス・バーゼル民族学博物館々長）が一九六〇年代に学会で提唱する一方、いまやこの分野の「古典中の古典」とされる著作『イカット（緋）・パティック（蠟纈）・プランジー（絞）」（一九七二年）で使用了ることにより世界的に普及することになったものである。

もつとも、東南アジアの各国、各島、各地域においては、「手括り／手結い」で「かすり」を製するところはどこでも、それぞれに固有の名称によって「かすり」を認め、そして、それぞれの「かすり」には、それぞれに固有の民俗文化的資質と意味合いが、それぞれの技霊（霊位の契り）によって刻印されていることも、つとに興味深い史実である。他方、沖縄本島とその周辺地域の方言では、緋を「イーチリー」と表音し、沖縄古文献の『球陽』にも「結切（イーチリー）」の文字がみえるのであるが、それは明らかに「ikat（イカット）」由来だとみなされる。というのも、「イーチリーの語源は、インドネシア語の「イカッ（括る／縛る）」である。それが、タガログ語に入ってくると「エイキリン（ぐるぐる巻く）」となってくる。そのイキリンがイーチリーになった」（一泉知永）といわれているからで

ある。また、八重山地方では、「カシリー・チィキー」あるいは単に「チィキー」といつていたが、「カシリー」は「かすり」（あるいはその逆）の、「チィキー」はフィリピン・タガログ語に遡る「イキリン」の変化音と解される。また、奄美諸島では「トーチリー」または「トキリ」あるいは「トリキリ」と呼び、古文獻に「取切」の表記が認められる。これについても、沖縄本島地方の「イーチリー」の音韻変化したものであると理解しておきたい。もっとも、沖縄古文獻の『歴代寶案』には、「飛白」や「斑布」、「西洋糸耳牙布」や「林母拿」、その他の文字もみえる。ただ、それら琉球自産の「チィキー／イーチリー／トキリ」（トリキリ）ではなく、「中国渡り」「大和渡り」「南方渡り」の絣染織品（織物）に対して表記したものであろう、と理解しておきたいと思う（なお本稿では便宜上、宮古・八重山・沖縄・奄美を含む琉球諸島全域産の絣を一括、「イーチリー」と称してきたものである）。

むすびに代えて ― 今後の課題

文化史を發展史とみるべきか、個性史とみるべきか。長い論争史のあることはつとに知られているところである。が、發展史に組み込むとすれば、一定の史的枠組みが提示され、そのなかに個々の文化事象を位置づける理論的作業が要請される。他方、個性史として捉えるばあいには、その個性認識論が厳しい方法論議をめぐり抜けることで前提されなければならない。われわれはその課題をふたつながらにこなしたく思うものでもあるが、対象としては世界の「イカット（絣）」に止目し、琉球・沖縄絣にみる技法と模様（文様）の熟成過程（發展史）と文化意義（個性認識）を例証的に論じ、本研究主題をさらに深めていく所存。

ところで、文化とは、常に一定のコンプレックス、すなわち複合体であり、いかに熟せずとも必ず様式をもって構成される。しかしその起源は、物質（自然界の諸現実ないし現象）と精神の究極性（超越性と内在性）にゆきつく一方、そこから下りきたる外在化として所与される。その文化特性を、琉球沖縄伝統染織の一系列、すなわち「イーチ

リー（緋）」にそくして検討しつつ、イーチリーとして形を成すにいたった沖縄の心の——ここでは美意識つまりは美的次元での精神の——もともと内奥的な本質の形成と変容過程を、向後跡付けてみたくも思う。

なぜにわれわれは沖縄伝統染織のもう一方の系列、すなわち「紅型」を対象にせぬのか。端的に、ふたつのことをもってその事由としておきたい。

ひとつは、緋は「民衆芸術」（柳宗悦）にして、紅型は「宮廷芸術」だからである。そうして、民衆芸術は、自然実態の模倣から抽象化（原態から原型）へのリアリズムに富むのにたいして、宮廷芸術は、そうしたリアリズムの軌道から外れる傾向が強いといわれるが、しかしまた、概して後者は「遊戯的悦び」に富み、前者はその資質に乏しいともいわれる。けれども、総じて緋文様は、とりわけ沖縄緋（イーチリー）文様は、自然実態の模倣から抽象化への芸術意欲に向かって遊戯的な悦びに満ち溢れていると断じて、けっして過言ではないからである。

もう一点は、それとともに、沖縄緋（イーチリー）は、「伝播→受容→熟成」の全過程において、われわれが課題とする問題を圧倒的に構成しているからである。

つまりは、ものの見方・捉え方（ここでは緋文様に結晶するそれら）には、表面的にパターン（様式）ができあがっていて、その皮膜をはがさないと、各民俗心のもっているインテレッセンラーゲ（面白さ、価値関心）あるいは史的・民族的に異なる美的本質、ないしはその特質といったものを剥りだすことはできない。それはいつの時代においても何事によらず云えようけれども、生成期は芸術意欲的だが、職人的再生産過程に入ってしまうと、それが伝承的に重なり厚くなって、容易にはがすことができないことも周知のとおり。云い換えれば、慣れた職人的技の表出・表象（vorstellung）がそれであるが、しばしば職人技は芸術ではないといわれることの実態現象（史的事実）がそこにあるともいえよう。にもかかわらず、職人技には、それゆえにバラバラな個人（抽象的な個的存在）に還元出来ない、つまりは地域的、民俗的、民族的、階級的、歴史的等、いくつもの次元に分岐統合する集合的なものの総体として、

われわれによるその意味分析が待たれるものとも解されるからである。

だから、われわれとしては、理論的には（芸術美学論の専門家筋からすれば、もしかすると嘲られるところもあるかもしれないが）、かつて一時期、芸術美学論の古典とされてきたA・リーグルやW・ヴォーリンガー、H・リード、M・ブリヨンなどの緒論に立ち返りもして、以後われわれなりに学び直した知見をもって論じてみたいと思う。というのも、自然美の延長に芸術美があるのか否か。普通には、あるいは「芸術というものはすべて生きた自然に親しく依存していることを発見した」（デューラー）ロマン主義以降の多くの論者は、前者から後者への済し崩しの「移行」同一化」か「昇華」によって芸術美の神髄があるとみてきた。もっと碎いて云えば、芸術美は自然美（「美しい」と思われる自然実態の造形的模倣にして、心理的には模倣衝動に基づく製作的結晶）だとみなされる傾向がいまだに強いが、しかし、果たしてそう云えるのか否か。われわれの思いでは、沖縄絣文様を見るかぎり、そうであるようにも思えるし、まったくそうでないようにも思えるからである。

「自然主義的で具象的な芸術をもつ民族は、その形而上学において、有限の感情をもつ民族であり、逆に、無限の感情にとらわれた民族の芸術はことごとく抽象的となる」（ブリヨン）。がしかし、芸術作品（ここでは絣）は、それが芽生えたときから、具象と抽象の両方向においてあらわれるのがふつうである。しかしてまた、文様をこととする「職人たちは間違いなく抽象芸術家であった」（洪思重）としても、他のアジア諸民族のそれがより具象に富むのにたいし、沖縄絣にみる「抽象と感情移入」（ボーリンガー）のありようは圧倒的に抽象化に長けているのであって、われわれとしては、今後、その違いのよってくる所以を明らかにしたいとも考えているものである。